

## مطالعه تطبیقی بین ساختار قالی‌های تصویری و طرح قالی‌های ایرانی

الهه ایمانی، استادیار گروه فرش دانشگاه هنر شیراز، شیراز، ایران

e.imani@shirazartu.ac.ir

### چکیده

قالی‌های تصویری به عنوان یک گروه از قالی‌های ایرانی که در دوره قاجار به وجود آمدند، به عنوان یک سبک جریان‌ساز، با به هم ریختن نظام‌های ساختاری قالی‌های سنتی و کلاسیک ایرانی، موجب تمایز از نظر نقوش و کاربرد شدند. اما با وجود تغییرات رخ داده در ساختار کلی این قالی‌ها به نظر شباهت‌هایی با ساختار کلی طرح قالی‌های ایرانی دارند. این پژوهش از نوع پژوهش‌های توسعه‌ای است که با روش توصیفی-تحلیلی و با اتکا به منابع کتابخانه‌ای و با استفاده از نظریه ساختارگرایانه، سعی داشته به تداوم رخ داده در سنت طراحی قالی‌های تصویری در دوران قاجار با طرح‌های سنتی قالی‌های ایرانی بپردازد. در این راستا از مجموعه نمونه‌های موجود در حوزه پژوهش، ۵ طرح از قالی‌های ایرانی که به عنوان پیش‌زمینه قالی‌های تصویری در دوره قاجار به کار گرفته شده‌اند، به شیوه نمونه‌گیری غیرتصادفی هدفمند انتخاب شدند و سپس با رویکرد تحلیل ساختارگرایانه برای بررسی جانشینی و هم‌نشینی نقوش گوناگون قالی‌های تصویری به جای طرح قالی‌های ایرانی مورد شناسایی و تحلیل قرار داده شدند. در نهایت این نتیجه حاصل شد که بیشترین طرح قالی‌های مورد استفاده در قالی‌های تصویری طرح محرابی، بته‌ای، لچک ترنج، باغی و خشتی است و نقوش روایی جانشین نقوش سنتی، ختایی‌ها، اسلیمی‌ها، ترنج و غیره شده است و از این منظر تفاوت‌هایی بین این قالی‌ها وجود دارد. همچنین در این قالی‌ها، از تصاویری استفاده شده است که پیوندی میان تفکرات و داستان‌های اساطیری، تاریخی و دوران اسلامی است که با تحولات هنری دوران قاجار که به سمت واقع‌گرایی رفته بود، برقرار شده و همچنین نقوش روایی کاملاً حساب‌شده جانشین برخی نگاره‌های قالی‌های ایرانی شده‌اند که با هم‌نشینی کنار سبک‌های اجزا اهداف حکومتی را به اجرا درآورده‌اند لذا بدین شکل قالی‌هایی تصویری از نظر ظاهری متفاوت اما با ساختار معنایی مشابه طرح قالی‌های ایرانی خلق شده‌اند.

**واژه‌های کلیدی:** قالی‌های تصویری، طرح قالی‌های ایرانی، دوره قاجار، تحلیل ساختارگرایانه



## مقدمه

قالی‌های تصویری که از دوره قاجار شاهد آن‌ها هستیم تاریخ جدیدی را از نظر نقش در قالی‌بافی ایران به وجود آوردند. هر چند که تعدادی از قالی‌های تصویری در طول تاریخ ثبت شده است از جمله در دوران قبل از اسلام گفته شده جنبه‌های تصویری قالی‌ها بسیار غنی بوده است؛ برای نمونه می‌توان به قالیچه پازیریک اشاره کرد. اما بعد از حضور اسلام در تمام پهنه ایران، قالی‌بافی نیز همانند دیگر آثار ایرانی، خود را با شرایط جدید تطبیق داد و از اولین نتایج این تطبیق حذف تصویربافی و تصویرگرایی بود، البته این مساله دیری نپایید و ایرانیان پس از مدتی دوباره شروع به بافت قالی‌های تصویری کردند، که در شرح‌ها و توصیفات نویسندگان می‌توان نشانه‌های آن‌ها را یافت. شاید معروفترین این شرح‌ها متعلق به یک قالی است که در زمان خلافت المنتصر دیده شده و تصاویری از ولیدبن عبدالملک و ... بر روی آن وجود داشته و عبارتی نیز به خط فارسی بر آن نوشته شده بود (مسعودی به نقل از حشمتی رضوی، ۱۳۸۷: ۱۵۰). پوپ<sup>۱</sup> نیز درباره این قالی می‌نویسد: «در یکی از طبقات بالای کاخ خلیفه عباسی، فرشی قرار داشت که در حاشیه آن تصاویر انسانی با نوشته‌های ایرانی به چشم می‌خورد (پوپ، ۱۳۸۷: ۲۶).

تصویربافی در قالی ایرانی دیگر دیده نمی‌شود، یا اگر بوده اسنادی تا به امروز به دست نیامده است، تا دوران صفویه که تصویر انسان و جانوران به صورت تلفیقی و در اندازه کوچک با نقوش سنتی ایرانی در طرح فرش‌های شکارگاه یا باغ‌های بهشتی وارد می‌شوند تا این‌که در دوران قاجار این قالی‌ها با تنوع در موضوعات مختلف از جمله پادشاهی، ادبیاتی، مذهبی و غیره با تعداد زیادی مورد توجه بسیاری از محققان قرار گرفته‌اند. از این رو در پژوهش حاضر به این مساله پرداخته شده است که آیا بین این قالی‌ها و طرح قالی‌های ایرانی پیوندی وجود دارد یا نه؟ لذا این پژوهش به دنبال آن است که قالی‌های تصویری را از منظری نوین بنگرد تا با مطالعه تطبیقی بین این قالی‌ها و طرح قالی‌های ایرانی متوجه شباهت‌ها و تفاوت‌های بین آن‌ها گردد. به همین منظور از تئوری ساختارگرایانه سوسور استفاده شده تا جانشینی‌ها و هم‌نشینی‌های صورت گرفته در آن‌ها مشخص شود. به همین منظور در مرحله اول به معرفی مبانی نظری مقاله و سپس به معرفی قالی‌های تصویری پرداخته شده است و سپس به بررسی ساختارگرایانه پنج نمونه از طرح‌های قالی‌های ایرانی و مقایسه آن‌ها با دو نمونه قالی تصویری در هر طرحی پرداخته شده تا بر اساس تحلیل‌های صورت گرفته به شباهت‌ها و تفاوت‌های آن‌ها پی برده شود.

## روش تحقیق

مقاله حاضر جزء پژوهش‌های توسعه‌ای به حساب می‌آید و روش آن توصیفی - تحلیلی بوده و بر اساس نظریه ساختارگرایانه سوسور بنا شده است. شیوه گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای است که با استفاده از

اسناد تاریخی، با مراجعه به کتاب‌ها، نشریات و سایت‌های اینترنتی صورت گرفته است. جامعه آماری در این پژوهش، ۵ طرح از قالی‌های ایرانی است که بیشتر از همه به عنوان پیش زمینه قالی‌های تصویری در دوره قاجار به کار گرفته شده‌اند. این طرح‌ها عبارتند از طرح محرابی، طرح ترنج‌دار، طرح بته‌ای، طرح باغی و خشتی. از بین نمونه قالی‌های تصویری برای مقایسه و تحلیل بررسی سعی شده تا حد امکان از نمونه‌های مشابه و پرتکرار استفاده شود.

### پیشینه تحقیق

در سال‌های اخیر، در زمینه قالی‌های تصویری تحقیقاتی صورت گرفته که در این قسمت به مهم‌ترین آن‌ها اشاره شده است از جمله، رساله ایمان زکریایی کرمانی با عنوان «مطالعه گفتمانی فرش کرمان از منظر نشانه‌شناسی دیداری» در سال ۱۳۹۱ که به قالی به عنوان ابزار تبادل نمادین و عوامل ساختاری مؤثر در جریان تولید معنا پرداخته است. وی در تحلیل‌های خود از روش‌های متعددی از جمله بینامتنیت بهره برده و بیان می‌کند که در شکل‌گیری گفتمان‌های فرش کرمان سه کلان عامل فرهنگ، طبیعت و قدرت دخیل بوده‌اند. اثر دیگر رساله دکتری الهه ایمانی با عنوان «تبیین پایداری فرهنگی در قالی‌های تصویری دوره قاجار (۱۳۹۶) که با روش بینامتنیت به چگونگی تداوم و پایداری فرهنگ شفاهی و تصویری در این قالی‌ها پرداخته‌اند. پایان‌نامه ارشدی با عنوان «بررسی روابط بینامتنی نقوش فرش کرمان و ادبیات روایی (با تأکید بر نقوش دست‌بافته‌های دوره قاجار)» توسط شهرزاد فروغی در سال ۱۳۹۰ در دانشگاه هنر اصفهان به انجام رسیده که به بررسی تاثیرات پیش متن‌های ادبی همچون اسطوره، نماد بر نقوش این قالی‌ها پرداخته است. همچنین مقاله «بررسی قالی تصویری شکارگاه بهرام گور مربوط به دوره قاجار از منظر نشانه‌شناسی» (۱۳۹۳) و مقاله بازخوانی قالی تصویری هوشنگ شاهی با روش اسطوره شناسی تطبیقی کنش‌گرا (۱۳۹۸) که در این مقاله افسانه قالی‌های هوشنگ شاهی را از دیدگاه اسطوره شناسی ژورژ دومزیل مورد مطالعه قرار داده است. و اما از جمله پژوهش‌هایی که در پیشبرد این مقاله کارآمد بودند، کتاب «قالیچه‌های تصویری» پرویز تناولی در حوزه قالی‌های روستایی و عشایری و کتاب «بهارستان: دریچه‌ای به قالی ایران» اثر غلامعلی ملول در حوزه قالی‌های شهری بود. این پژوهش‌های ارزنده با ساختار توصیفی تاریخی که دارند، در جمع‌آوری پیشینه و تصاویر مقاله حاضر، کارآمد بودند. نگارندگان در این مقاله سعی کرده‌اند، با روش بینامتنی، ساختاری علمی به کار این بزرگان داده و روشی برای مطالعات بینامتنی در بررسی پایداری فرهنگی در قالی‌ها و دیگر آثار هنری ارائه دهند، چرا که همواره محققین به پایداری و استمرار فرهنگی در آثار هنری ایران، من جمله قالی اشاره کرده‌اند، اما در هیچ موردی به‌طور علمی و در یک چارچوب نظری خاصی بدان نپرداخته‌اند تا زوایا و چگونگی این حفظ و تطابق فرهنگی با هر عصری آشکار شود.

## مبانی نظری

این قسمت از مقاله به رویکرد نظری پژوهش اختصاص یافته است. نظریه نشانه‌شناسی ساختارگرا هر اثری را یک متن در نظر می‌گیرد. فردینان دو سوسور<sup>۲</sup> بنیانگذار نشانه‌شناسی ساختارگرا، معتقد است، متن در قالبی مشخص و منحصر به فرد و ثابت قرار داده می‌شود، اما در فرایند بینامتنی هیچ متن مستقلی وجود ندارد، بلکه لایه‌های متنی مورد بررسی قرار می‌گیرد. از دید سوسور، نشانه‌ها در اصل به یکدیگر ارجاع می‌دهند و در «درون نظام زبان همه چیز وابسته به روابط است» (سوسور، ۱۳۷۸: ۱۲۱). «هیچ نشانه‌ای قائم بر خود معنی نمی‌یابد بلکه ارزش آن ناشی از رابطه‌اش با نشانه‌های دیگر است، هم دال<sup>۳</sup> و هم مدلول<sup>۴</sup> مفاهیم تقابلی و مبتنی بر جایگاه و رابطه‌شان با دیگر اجزای اثر هستند» (سوسور، ۱۳۷۸: ۱۱۸). وی معتقد است، معنا ناشی از تفاوت دال‌هاست و تفاوت‌ها ناشی از هم‌نشینی و جانشینی‌ها است و معنا زمانی حادث می‌شود که مجموعه‌ای از نشانه‌ها کنار هم بنشینند و یک رابطه با هم داشته باشند، به عبارتی با نظریه سوسور می‌توان نتیجه کرد که چگونه متن‌های پیشین در متن جدید جانشین می‌شوند و باعث هم‌نشینی و ساختار جدید می‌گردند. در فرایند جانشینی گفته‌پرداز نوعی نظام «با...یا» را به کار می‌گیرد. این نظام را می‌توان «مجموعه عواملی تشبیه کرد که ارتباط بین آن‌ها از نوع انفصالی است و قادرند در یک بافت به جای یکدیگر بنشینند» (شعیری، ۱۳۸۸: ۱۰۸). فرایند جانشینی در دو گفتمان فرهنگ خودی و دیگری موجب تغییرات ساختاری از یک متن به متن دیگر شده است. در نمونه‌های مورد مطالعه مربوط به طرح فرش ایرانی و قالی‌های تصویری تمام تغییرات از نوع فرایند جانشینی است. به عنوان مثال در نمونه تصویر ۱، بافنده تصویر پادشاه و نماد گرفت‌وگیر را جانشین ترنج قالی‌ها کرده است. اما فرایند هم‌نشینی بر نظام «و...و» دلالت دارد. در نظام هم‌نشینی ارتباط بین عوامل نظام از نوع ترکیبی یا پیوسته است. هر عامل در کنار عامل دیگر قرار می‌گیرد و موجب تکمیل شدن آن می‌شود. در فرایند هم‌نشینی حضور همه عوامل لازم و ضروری است و امکان حذف آن‌ها وجود ندارد. در ساختار نظام‌های نشان‌های می‌توان دو نوع نحو زمانی و مکانی را مشاهده نمود (زکریایی، ۱۳۹۱: ۱۷۳). به عنوان نمونه تصویر روایت‌های گوناگون از زمان‌های مختلف و مکان‌های گوناگون در کنار هم هم‌نشین شده‌اند. لذا با به کارگیری نظام جانشینی و هم‌نشینی می‌توان با شباهت‌ها و تفاوت‌های طرح قالی‌های ایرانی و قالی تصویری پی برد.

## قالی‌های تصویری: تحولی نوین در نقوش قالی

در طول دوره حکومت قاجاریان، تحت تأثیر تحولات اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و مهم‌تر از همه جهانی، قالی‌هایی با نقوش جدید به نام قالی‌های تصویری به وجود می‌آیند. در دوره قاجار روند تأثیرپذیری از فنون و روش‌های هنر اروپایی شدت گرفت و این، نشانه دگرگونی ذوق و سلیقه آن دوره محسوب می‌شود؛ از این رو، تصویرسازی در

بسیاری از صنایع، از جمله فرش رواج یافت، به طوری که نقاشان، به حرفه طراحی فرش نیز روی آوردند، «از جمله کمال‌الملک وارد این عرصه شد و بر طراحی فرش نقاشانی همچون سیدرضاخان صانعی و دیگران نظارت کرد، همچنین با تأسیس مدرسه عالی صنایع مستظرفه، رشته نقاشی قالی، را در آن دایر نمود (چیت‌سازیان، ۱۳۸۵: ۷۸). در پی این امر مهم «تعدادی از هنرمندان برجسته مینیاتور و نقش قالی، جهت تکمیل توانایی خود در این مدرسه به آموزش پرسپکتیو و آناتومی پرداختند» (صوراسرافیل، ۱۳۷۱: ۴-۷۲) و کم‌کم با دخالت شرکت‌های خارجی و نقاشان تحصیل کرده در غرب، بر طراحی فرش تأثیر گذاشتند و طبیعت‌گرایی را وارد قالی کردند.

هر چند در این زمان با توسعه روابط تجاری ایران با غرب، فرش ایران به همه جا راه یافته بود، اما این گروه از این قالی‌ها، که مزین به تصاویر و عکس‌های مختلف بودند بیشتر در داخل کشور مورد توجه واقع شدند و در خارج، رونق چندانی نداشتند. با وجود این، تعداد زیادی قالی با تصویر تک‌چهره‌نگارانه پادشاهان به بافندگان و طراحان سفارش داده می‌شد تا «مأموران حکومت در ملاقات‌های خود با میهمانان یا هنگام دیدار از کشورهای خارجی به سفیران و مقامات بلندمرتبه اهدا کنند» (Ziai, 1996:198) و این مسأله احتمالاً به خاطر این امر بود که قالی در دوران قاجار در درون کشور و در میان غربیان به عنوان کالایی نمادین و با ارزش مورد مبادله قرار می‌گرفت، چنان که غربیان برای داشتن فرش ایرانی فخر می‌فروختند. «در سال ۱۳۱۰ ه.ق (۱۸۹۲ م) طبق نوشته لرد کرزن ۷ فرش ایرانی در دوره قاجار آن‌چنان شهرتی کسب کرده بود که کمتر بانویی از طبقات بالای انگلیس و آمریکا پیدا می‌شد که در آرزوی به دست آوردن چنین کالایی نباشد. ارزانی و گرانی قیمت این فرش‌ها چندان نقشی در این خواسته‌ها نداشت و این امر گواه بی‌مثال فرهنگ و تمدن ایران محسوب می‌شد» (ساوری، ۱۳۸۴: ۱۶). بنابراین هدیه مناسبی برای پیشکش‌های سیاسی محسوب می‌شد تا گفتمان حاکم بر آن دوران را، بر روی این کالای با ارزش به نمایش بگذارند.

در دوران قاجار روی آوردن به تصاویر برای بیان مفاهیم دینی و اعتقادی و ملی و امور سیاسی، تبدیل به رویکردی اساسی در هنر ایران می‌شود. اما با بررسی قالی‌های تصویری به نظر می‌رسد که در ظاهر نقوش تغییر یافته ساختار کلی قالی‌های تصویری با طرح قالی‌های ایرانی یکسان است.

به همین منظور برای بررسی ساختار قالی‌ها، از مفاهیم جانشینی و هم‌نشینی سوسوری استفاده شده است، هدف از این بررسی‌ها، کشف ساختار نشانه‌های موجود در قالی‌های تصویری در ترازهای بیانی گوناگون، به منظور بسط معانی نهفته در درون آثار در دوره قاجار برای دست‌یابی به مؤلفه‌های لازم برای حفظ ساختار کلی طراحی‌ها است.

### بررسی ساختار گرایانه قالی‌های تصویری با طرح قالی‌های سنتی

قالی‌های ایرانی از نظر نوع نقوش، به سبک‌های مختلفی طبقه‌بندی شده‌اند که گاه به بیش از ۱۹ نوع می‌رسند. اما قالی‌های تصویری، تنها در چند نمونه از این قالی‌ها بازنمایی شده‌اند. به عبارتی ساختار کلی قالی‌های تصویری



بر اساس تعدادی از قالی‌های سستی است. سپس با جانشینی نگاره‌های تصویری به جای نگاره‌های سستی، باعث ساختار هم‌نشینی تازه‌ای در قالی‌ها شده‌اند. بنابراین در این قسمت معانی و مفاهیم نقوش قالی‌هایی که نقوش تصویری در آن‌ها جانشین شده‌اند، بررسی می‌شود.

### قالی‌های محرابی

این دسته از قالی‌ها پس از آغاز دوران اسلام در پی ایجاد نیاز برای آرایش محیط محراب مساجد مسلمانان در انواع و ابعاد گوناگون وارد عرصه قالی شدند و تقریباً در اکثر مناطق جغرافیایی ایران نوعی از این قالیچه‌های محرابی تولید شده است. این قالیچه‌های کوچک گاه به نام سجاده‌ای نیز خوانده شده‌اند، تفاوت آن‌ها با طرح محرابی یکی در ابعاد و اندازه آن‌ها و دوم در نقوش آن‌ها است. قالیچه‌های سجاده‌ای در اندازه کوچک و دارای نقوش صرفاً گیاهی و انتزاعی هستند چرا که به عنوان زیراندازی برای نمازگزاران بافته می‌شوند. اما قالی‌های محرابی در اندازه‌های بزرگتر و گاه به عنوان پرده‌ای بافته می‌شوند و نقوش آن‌ها دارای تنوع بیشتری است و حتی تصویربافی در آن‌ها صورت می‌گیرد.

بعضی معتقدند ریشه طرح قالی محرابی به مهرابه‌ها می‌رسد. رضی در ارتباط با این مسأله می‌نویسد: «مهرابه در واقع به معنای جایگاه و معبد مهر یا خورشید است. در واژه «مهرابه» جزء نخست نام مهر است که گاه با خورشید یکی است و پسوند «آبه، آوه» که در واژه‌های گرمابه، سرمابه و جز آن به نظر می‌رسد به معنای جای مسقف با سقف ضربی هلالی و قوس‌دار است که مهرابه‌ها را چنین بنا می‌کردند در نتیجه اساساً مهراب یعنی معبد مهری. مهراب در واقع همان‌جایی است که مهر گاو را از پای در می‌آورد که مکان آن دارای طاق قوس‌دار است (رضی، ۱۳۸۵). با این حال عده‌ای معتقدند که محراب در مساجد اسلامی، محل حرب (با شیطان یا نفس آماره یا جهاد اکبر) بوده است و ارتباطی با مهرابه ندارد (فرجی، ۱۳۸۴: ۲ در ۱: URL).

ابن‌منظور روایت کرده که محراب همان مکانی است که پادشاهان از مردم فاصله می‌گیرند و به نقل از الازهری گفته است که برای این به محراب، محراب گفته شده که برای جدا کردن امام و دور کردن او از مردم بوده و محراب بالاترین جایگاه و بلندترین مکان در خانه و مسجد است. باز ابن‌منظور از قول امام ابن‌حنیفه از عبیده نقل کرده است: محراب بهترین محل‌های نشستن پادشاه است و برترین محل‌های نشستن و اولین و شریف‌ترین آن‌هاست. ابن‌منظور همچنین از الاصمعی روایت کرده که عرب قصر را به خاطر شریف بودنش محراب می‌نامند. همچنین محراب را به معنای فرورفتگی‌های طاقچه ماندی که بت‌ها را در آن قرار می‌دادند، آورده‌اند. (سجادی، ۱۳۷۵: ۴۴ و ۴۵). در بسیاری از فرهنگ‌ها، علاوه بر معنای فوق به بیشه شیر (جایگاه شیر) نیز آمده است. در این معنا همان‌طور که اغلب اشاره کرده‌اند به

خاطر گوشه‌نشینی شیر آمده است، زیرا شیر در جائی که دور از دسترس باشد جایگاه خود را می‌سازد (سجادی، ۱۳۷۵: ۴۶). همچنین به معنای عبادت آمده و گفته‌اند که مقصود از محاریب بنی اسرائیل محل عبادت آن‌ها بوده است. همچنین جمع محاریب، قبله، ابروی معشوق، آفتاب، آتش، جام جهان‌نما، معنی کرده است (معین، ۱۳۷۱: ۳۹۰۰ و ۳۹۰۱). به همین دلیل می‌توان دلیل استفاده زیاد از طرح محرابی در قالی‌های تصویری پادشاهی را فهمید. بعدها این طرح در قالی‌های دوران اسلامی دیده می‌شود، به خصوص در دوران تیموریان (علاوه بر قالی‌ها در نگارگری‌ها)، و سپس صفویه بسیار بافته می‌شود. این طرح در دوره قاجاریه نیز به وفور در دست‌بافته‌ها استفاده می‌شود. اما به نظر می‌رسد کم‌کم جنبه عبادی و مذهبی این طرح در دست‌بافته‌ها کمتر، و وجه مادی آن‌ها بیشتر می‌شود. کمندلو در این زمینه می‌نویسد: «به تدریج طرح محرابی به صورت یک نقش‌مایه معمولی درآمد به صورتی که کوچک شده آن را در قاب‌های خشتی فرش‌های بعضی از مناطق می‌توانیم ببینیم (کمندلو، ۱۳۸۸: ۳۸).

در نقوش قالی‌های محرابی، چند نقش بسیار به چشم می‌خورد و می‌توان گفت عنصرهای ثابت در این قالی‌ها محسوب می‌شوند. از جمله ستون‌ها، سر ستون‌ها، لچک‌هایی که به شکل طاق درآمدند، قندیل و یا کتیبه. قندیل که در این قالی‌ها به کار رفته به معنی تجلی نور الهی است. «برخی فرش‌ها لچک‌هایی از ربع شمسه دارند، برخی در متن، نقش قندیل دارند که خود "مشکات" است و نماد نور الهی نمونه کامل موارد فوق، فرشی معروف به شیخ صفی یا مقصود کاشانی است». (چیت‌سازیان، ۱۳۸۵: ۴۳). در سوره مومنون آمده، خدا نور آسمان‌ها و زمین است. داستان نورش به مشکاتی ماند که در آن چراغی روشن باشد و آن چراغ در میان شیشه‌ای که تالو آن گویی ستاره‌ای درخشان و روشن از درخت زیتون که با آن که شرقی و غربی نیست، شرق و غرب جهان بدان فروزان است (قرآن کریم، سوره مومنون: آیه ۲۰). تجسم نور در هنرهای سنتی ایران به صور مختلف از جمله به صورت نقش، مثل درخت سرو و شمسه در نگارگری، قالی‌بافی، معماری و ... ظاهر شده است (طهوری، ۱۳۸۴: ۴) و در قالی‌های محرابی به شکل قندیل. سهروردی، اصل عقیده حکمای باستان را اصالت نور می‌داند. پس از اسلام نیز اشتراک مفهوم نور در آیات قرآنی با بینش مزدایی و مانوی ایران باستان و اثبات آن توسط فلاسفه بزرگی چون سهروردی و دیگران، سبب شد حضور پایدار عنصر نور در هنر و بینش ایران تداوم یابد (جلال‌کمالی، ۱۳۸۶: ۲۶-۳۰). در قالی‌های تصویری، کتیبه‌هایی که نام پادشاه و گاه سال بافت در آن‌ها ذکر شده است جانشین قندیل شده‌اند. به عبارتی نام پادشاه در نور الهی قرار گرفته است. و یا خود پادشاه جانشین درختی می‌شود که دارای تقدس فراوانی است و در زیر طاقی غیر زمینی که با ستون‌ها نگهداری می‌شود، قرار می‌گیرد. در واقع به دلیل این‌که

قالی‌های محرابی از معانی و نمادهای بسیاری برخوردار هستند، امکان ترکیب و جانشینی و هم‌نشینی خوبی را فراهم آورده است به همین دلیل در قالی‌های تصویری تعداد زیادی از این نوع قالی استفاده شده است. در قالی تصویر ۱، ترکیب‌بندی متقارن و از رویه‌رو که عمدتاً در شمایل‌نگاری مذهبی به چشم می‌خورد (وندشعاری، ۱۳۸۷: ۹۴)، به کار گرفته شده است.



تصویر ۱- مقایسه تصویر احمدشاه همدان، اواسط قرن چهاردهم ه.ق و تصویر رستم و سهراب در مرکز قالی محرابی قره‌باغ با درخت زندگی در مرکز (تناولی، ۱۳۶۸: ۱۹۹ و ۴۳)، با قالی محرابی فراهان مربوط به یک سده (URL: 2)

شخص احمدشاه در این قالی در درون محراب واجد ارزش‌های دینی- مذهبی می‌شود. در درون محراب عبادت صورت می‌پذیرد و شخصی که درون آن قرار می‌گیرد، عبادت خداوند را به جای می‌آورد. بنابراین تصویر احمدشاه در درون محراب به نظام ارزش‌های دینی - مذهبی وارد می‌شود. بافنده این متن با قرار دادن عناصری نشان‌های متصل به قدرت در درون محراب، به ساختار ایدئولوژیک حاکم بر سلطنت شاهنشاهی، ماهیتی دینی و مذهبی می‌بخشد. همچنین در پایین قاب محراب، تصویر دو شیر دیده می‌شود که با دست خود درخت زندگی را نگه داشته‌اند و در امتداد آن گویی محرابی را که در آن پادشاه قرار دارد، بالای سر خود برده‌اند. به این طریق با این نگاره، مشروعیت حکومت احمدشاه با کمک رمزگان کنشی و فرهنگی بیان می‌شود. و یا در تصویر دیگر مکالمه رستم و سهراب در یک قالی محرابی صورت گرفته که بین آن‌ها درخت زندگی قرار گرفته و خود درخت در بین ایرانیان همواره دارای تقدس بالایی بوده است. همان‌گونه که در این قالی و نمونه‌های مشابه دیده می‌شود. ساختار ظاهری قالی‌های تصویری بنابر شرایط اجتماعی و سیاسی تغییر کرده است اما از نظر جانشینی که مورد مطالعه قرار می‌گیرد ساختار کلی طرح قالی‌های محرابی فرش‌های دست‌باف حفظ شده است و با تحلیل صورت گرفته این مساله ثابت می‌شود که نقوش جدید جانشین نقوش قبلی شده و در نهایت با هم‌نشینی عناصر جدید در کنار یکدیگر قالی جدیدی مطابق با شرایط اجتماعی عصر قاجار آفریده شده است.



## قالی‌های لچک ترنج

نقش شمسه با توجه به معنای آیه شریفه «الله نور السماوات و الارض...»<sup>۵</sup> به عنوان نماد الوهیت و نور وحدانیت اشاره دارد. علاوه بر این در بسیاری از منابع مذهبی و ادبی، خورشید را نماد پیامبر اسلام دانسته‌اند. این ایده ممکن است از مفهوم آیه «یا ایها الناس قد جاءکم برهان...»<sup>۶</sup> اخذ شده باشد (خزایی، ۱۳۸۷: ۵۹). در دوره اسلامی نقش شمسه در بسیاری از آثار هنری دیده می‌شود؛ این نماد در قالی‌های ترنج دار نیز ظاهر می‌شود. فرمی به شکل دایره که خود کمال‌گرایی و آرامش روحانی را عرضه می‌دارد؛ و از طرفی هم نماد خاتم الانبیاء است، در مرکز توجه قالی نقش می‌بندد. ترنج‌ها حداقل از واگیره یک چهارم، کشیده می‌شوند و در قالی‌های شهری به یک شانزدهم و گاه بیشتر نیز می‌رسند. در واقع ترنج‌ها با استفاده از این واگیره‌ها از زمینه اصلی جدا می‌شوند و مانند یک مدال در مرکز فرش، خودنمایی می‌کنند.

قالی‌های ترنج دار به شکل‌های گوناگون بافته شده‌اند. گاه ترنج به همراه چهار لچک است که به قالی لچک ترنج معروف است. گاه ترنج به تنهایی در زمینه فرش گلدار و یا زمینه ساده قرار می‌گیرد. آنچه در این قالی‌ها ثابت است، نقش ترنج و حاشیه‌های قالی است. و گاهی در قالی‌ها چند ترنج در امتداد هم قرار می‌گیرند. لازم است یادآوری شود در طرح قالی‌های ایران، برخی رسوم و قواعد به‌طور مشترک رعایت می‌شود و جای پای فرهنگ و بینش فلسفی در همه آن‌ها مشاهده می‌شود. سیسیل ادواردز در این زمینه می‌نویسد: «در بسیاری از کشورهای مغرب و مشرق قالی‌های بدون حاشیه دیده می‌شود ولی تاکنون کسی قالی ایران را بدون حاشیه ندیده‌است، زیرا ایرانیان حاشیه را به عنوان اساس و پایه و زیربنای لازمی تلقی می‌کنند که طرح زمینه باید بر اثر آن جلوه‌گر شود.» (ادواردز، ۱۳۵۷: ۴۴-۵). این مساله در قالی‌های تصویری نیز به چشم می‌خورد. در برخی از قالی‌ها، نگاره‌های تصویری کل زمینه قالی را پوشانده است و تنها عنصر حفظ شده، حاشیه قالی است.

نقوش قالی‌های ترنجی نیز اکثراً دارای نقش یک چهارم هستند که با تکرار همان نقش، زمینه قالی با نقوش اسلیمی و شاه عباسی پر می‌شود و ترنج در مرکز آن بهشت قرار می‌گیرد. در قالی‌های تصویری، شاه و یا هر شخصیت و عنصر مهم جانشین ترنج و همنشین این باغ بهشتی شده است و نقش شاه اشاره شد به معنای شمسه نیز به کار رفته بنابراین بسیار با چنین قالی‌های مواجه می‌شویم که شاه جانشین ترنج شده است.

و اما نقش گرفت و گیر به عنوان نمادی بین مبارزه و پیکار نیروهای خیر و شر از دیرباز در آثار هنری ایران نمودار شده است. در آثاری که از تپه حسنلو، مارلیک و جام‌های طلای و نقره قبل از اسلام به دست آمده، بیشتر از همه در تخت جمشید این نبرد به شکل نبرد شیر و گاو، تکرار شده است. در متن‌های پیشین ایرانیان گاو را نماد سودآوری، بهروزی، گسترندی و فراوانی خواربار می‌دانسته‌اند. در یکی از متن‌های اسطوره‌ای مهر با گاو نبرد

می‌کند. مهر با کشتن گاو، حیات نباتی را ایجاد می‌کند. «بنا بر اساطیر زردتشتی وقتی گاو کشته می‌شود از هریک از اندام‌های او گیاهی دارویی سبز می‌شود و از نطفه‌اش چهارپایان اهلی به وجود می‌آید. در اساطیر مهری شیر نماد مهر است» (بهار؛ شمیسا، ۱۳۸۲: ۷۳). هر ساله در آغاز بهار و ضمن مراسم با شکوهی گاو قربانی می‌شد که در روایات پهلوی کنایه از بهار و فصل رویش گیاهان و جنبش و زندگی بوده است (رضی، ۱۳۸۱: ۲۰۳). بنابراین نقش گرفت و گیر را می‌توان نقش نمادین کشته شدن گاو به دست مهر و نزول برکت دانست. درباره این نقش هینلز اعتقاد دارد «نماد نبرد فصل‌ها است» (هینلز، ۱۳۸۶: ۱۵۵). در اندیشه اسلامی نیز گاو دارای اهمیت فراوان است چرا که در قرآن کریم بلندترین سوره به نام بقره (گاو) است. بنابراین در قالی‌های تصویری گاهی این نقش دیده می‌شود که از متن‌های تصویری و ادبی گذشته استفاده شده و جانشین ترنج گشته است. در تصویر ۲، نیز ساختار کلی قالی‌های ایرانی حفظ شده است فقط با نقوش تصویری هماهنگ با عصر قاجار هماهنگ شده است.



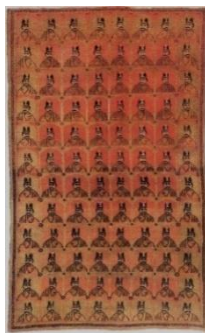
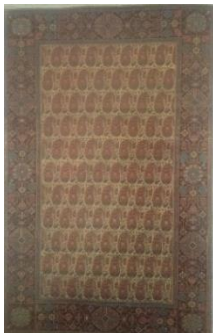
تصویر ۲- مقایسه طرح قالی لچک و ترنج‌دار منطقه سراب با قالی که پادشاه و نقش گرفت و گیر جانشین ترنج مرکزی شده‌اند. (تناولی، ۱۳۶۸: ۱۹۵) و (آزادی، ۱۳۵۶: ۳۲)

### قالی‌های بته‌ای

یکی دیگر از طرح قالی‌های ایرانی طرح بته جقه‌ای است که با نام‌های مختلفی در مناطق گوناگونی از ایران از جمله کردستان کاربرد دارند. در رابطه با فلسفه وجودی این نقش در متن‌های گوناگون سخنان مختلفی گفته شده است. عده‌ای بر این قولند که نقش بته نمادی از حالت شعاع‌های آتشکده‌های زرتشتی و زروانیان است (امینی، ۱۳۸۰: ۳-۸۲). برخی نقش‌های بته‌ای را تجرید یافته درخت سرو می‌دانند که در اندازه بسیار کوچک در ردیف‌هایی تکرار می‌شوند. در ارتباط با حدس‌هایی که درباره چیستی طرح بته می‌زند می‌توان اشاره کرد: «برگ درخت خرما، گل‌ابی، شعله آتش، سرو و یا یک نقش تزئینی صرف... زادگاه آن‌چه ما به عنوان "بته جقه" می‌شناسیم هنر بعد از اسلام است. نگاره سرو با خمیده شدن به یک طرف، از سویی پر کرشمه‌تر و طننازتر می‌شود و از دیگر سو به تصویر ذهنی سرو همگون‌تر می‌شود. آیا

می‌توان گفت شاید یکی از دلایل چنین تغییری این باشد که در هنر اسلامی مساله محوری، تجلی حقیقی واحد در کثرات گوناگون است و به این گمان که بته با تغییر آرایه، قائم به ذاتی خود را از دست می‌دهد و در پهنه به خصوص قالی‌هایی که مضمون اصلی آن‌ها هنوز ترنج است، لباس شبیایی می‌پوشد و دور تا دور مرکز می‌چرخد» (چیت‌سازیان، ۱۳۸۵: ۷-۳۹۶).

نقوش بته‌ای یکی از نقش‌های رایج در منطقه سیرجان است. در قالی تصویر ۳، تصاویر زنان عشایری جانشین تعدادی از بته‌ها شده‌اند. ولی بین آن‌ها همچنان شاهد تکرار نقش بته‌ها هستیم. هم‌نشینی نقوش بته و زنان عشایری با ظاهر و پوشش غربی باعث پیوند ماهرانه یک قالیچه سستی و یک قالیچه تصویری شده است و یا در تصویر تصویر ۴، نقش ناصرالدین شاه جانشین نقوش بته‌ای شده است. بنابراین در این اثر نیز مشاهده می‌شود که ساختار کلی قالی ایرانی دیده می‌شود اما نقوشی جدید از دوره قاجار جانشین نقوش گذشته شده است و بدین شکل قالی تصویری بافته شده است.



تصویر ۴- مقایسه قالی ناصرالدین شاه، درُخش (تناولی)،  
۱۳۶۸: ۱۸۷) با قالی نقش بته کاشان (ژوله، ۱۳۹۰)

تصویر ۳- زنان عشایری، سیرجان، افشار (تناولی)،  
۱۳۶۸: ۲۷۳) و قالی سیرجان (تناولی، ۱۳۸۹: ۹۹)

### قالی‌های باغی

تعدادی از قالی‌های تصویری در ساختار قالی‌های باغی جانشین شده‌اند. در اصطلاح فرش‌بافی ایران، طرحی که در آن نقش خیالی و نمادین بهار و بهشت به صورت باغی با صفا و پرگل و گیاه، با پرندگان خوش نقش و نگار و جانوران بالدار و شگفت آفرین کشیده باشد، قالی باغی گفته می‌شود. برخی قالی بهارستان را نیز در شمار قالی‌های باغی به شمار آورده‌اند که در زمستان پهن می‌شده است. طبری درباره این قالی می‌نویسد: «اندر خزینه فرشی بود، آن را فرش زمستانی خواندندی و مَلِکان عجم آن را اندر زمستان باز کردند و بر وی نشستندی بدان وقت که اندر جهان سبزی و شکوفه نمادی ... چنانکه چون بنگریستندی پنداشتندی که مَبَقَلَه (سبزه‌زار) است یا کشتزاری و اندر آن همه گُوهرها اندر نشاند به رنگ (بلعمی، ج ۱: ۴۶۶؛



رجوع کنید به طبری، سلسله اول: ۲۴۵۲). طرح باغی در دوره صفویه رواج خاص یافت. امروزه از قالی‌های موجود با این طرح، تعدادی به قرن دهم و یازدهم و بقیه به قرن دوازدهم و اوایل قرن سیزدهم متعلق هستند. احتمال دارد که این نقش از هنر باغ‌سازی ایرانیان ایده گرفته باشد. هنر باغ‌سازی در نزد ایرانیان ریشه‌ای دیرینه دارد و از مهم‌ترین باغ‌های جهان به شمار می‌رفته‌اند. باغ با درختان گوناگون و آب روان نزد ایرانیان، به ویژه بعد از اسلام «نمادی از بهشت موعود بوده است» (چیت‌سازیان، ۱۳۸۵: ۳۹۵). این باغ‌ها با نهرهایی به چهار قسمت تقسیم می‌شده‌اند و کلمه "چهار باغ"، ریشه در همین باغ‌ها دارد. باغ‌های ایرانی، بعد از دوره هخامنشی و در ترکیب ابعاد تمثیلی بهشت، چهار نهر بهشتی و در تمامی باغ‌های دوره اسلامی معرفی می‌شود (موسوی بجنوردی، ۱۳۸۱: ۳۵). البته ویلبر<sup>۷</sup> ریشه تقسیم باغ به چهار قسمت را از زمان ساسانیان می‌داند (ویلبر، ۱۳۸۴: ۱۹). این طرح‌ها در حقیقت یاد آور بهشت هستند.

در ارداویرافنامه بهشت به چهار پایه بخش شده است (عفیفی، ۱۳۸۳: ۴۹) پایه اول ستاره، دوم ماه سوم خورشید و چهارم گرودمان (بهشت برین) است. زرتشت بهرام پژدو شاعر زرتشتی قرن هفتم نیز همین ترتیب را در ارداویرافنامه منظوم خود یاد می‌کند. بهشت از واژه اوستایی وهیشت ریشه گرفته است. وهیشت از دو واژه وهو (خوب) و ایشت (علامت تفضیل) تشکیل شده و به معنای خوبتر و نیکوتر است. این واژه صفت تفضیلی از برای موصوفی محذوف یعنی واژه انگهوه (جهان، هستی) است. انگهوه وهیشت مجموعاً به معنای جهان برتر و عالم نیکوتر است (بهرامی، ۱۳۶۹: ۱۳۰۵-۱۳۰۶). اکثر قالی‌های باغی همانند همان توصیف بهشت در اندیشه‌های ایرانی و اسلامی به چهار بخش تقسیم‌بندی شده‌اند. واژه «جنت» بارها در قرآن آمده، هم به معنای باغ معمولی این جهانی (بقره: ۲۶۵؛ سبأ: ۱۵؛ حجر: ۱۵) و هم به خصوص به معنای جایگاه اخروی نیکوکاران و مومنان به کار رفته است. در قرآن کریم به چهار نهر در بهشت اشاره شده است و همین باعث شده تا این طرح چهار باغ در تمدن ایرانی اسلامی پایدار شود و در آثار دیگر از جمله قالی‌ها نمود کند.

مفهوم باغ را نمی‌توان از مفهوم فردوس جدا کرد «باغ فردوس یکی از اساسی‌ترین مفاهیم در تمام فرهنگ ایرانی است و همیشه موقعیتی مرکزی در اندیشه‌ها و احساسات ایرانیان داشته است. در بزرگترین قالی‌ها، مفهوم باغ کامل‌ترین شکل تصویری خود را می‌یابد (حصوری، ۱۳۷۶: ۲۴۸). فضایی که در نقشه این قالی‌ها متصور شده است، یک فضای قدسی و انعکاسی از باغ‌های بهشتی است.

زمینه قالی تصویر ۵ به چهار بخش تقسیم شده است. هر بخش اختصاص به یکی از فصل‌های سال یافته است. عدد چهار در متون فرهنگ ایرانی دارای تقدس است و به چهار جهت اصلی، چهار عنصر طبیعی و... اشاره دارد. در این قالی، چهار فصل سال به همراه چهار بنای تاریخی و چهار صحنه از زندگی مردم، جانسین نقوش قالی‌های

باغی شده‌اند. حاشیه قالی نیز از تصاویر چهره شخصیت‌های مهم و نمادها و نشانه‌های نقوش باستانی و تاریخی تشکیل شده است. تصویر نقش برجسته هخامنشی در مرکز قالی جانشین حوض آبی شده که معمولاً در مرکز تقاطع نهرهای بین هر قسمت وجود دارد. در تصویر دیگر چهار درویش که از نظر مذهبی جایگاه بالایی دارند در ساختار کلی قالی‌های باغی قرار گرفته‌اند و همیشگی تازه‌ای به شکل قالی تصویری به وجود آمده است.



تصویر ۵- قالی‌های باغی با تقسیم‌بندی چهارگانه (فریه؛ مرزبان، ۱۳۷۴: ۱۳۰) و قالی چهار فصل، تبریز، اوایل قرن چهاردهم ه.ق (بصام، ۱۳۸۵: ۲۸)، جانشینی تصاویر روایی چهار درویش به جای قالی باغی (تناولی، ۱۳۶۸: ۲۴۷)

### قالی‌های خشتی

تعدادی دیگر از قالی‌های تصویری در ساختار قالی‌های خشتی جانشین شده‌اند. طرح‌های خشتی از جمله طرح‌های اصیل، قدیمی و مشهور فرش ایران هستند؛ به طوری که بر اساس قالی پازیریک می‌توان با اطمینان گفت که حداقل این طرح از دوره هخامنشیان رواج دارد. این شکل چهارگوش از اجتماع چهار عنصر پدید آورنده ماده حکایت می‌کند. گسترش یک نقش (خشت) در کل نوعی وحدت در هنر سنتی این مرز و بوم ایجاد می‌کند (آقاداود جلفایی، ۱۳۹۲: ۳۶). متن فرش در این طرح‌ها به قسمت‌ها یا قاب‌های مختلفی تقسیم می‌شود و به‌طور منظم در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند و در داخل هر قاب با نقوش مختلف گیاهی و تجریدی تزیین می‌شوند. در قالی تصویر ۶، طراح، تصویر موضوع ادبی را، در ساختار درون نشان‌های قالی خشتی، قرار داده است. در این قالی شهری که بر اساس یک مطالعه تاریخی طراحی شده است، لایه‌های متنی ادبی و نگارگری با متن قالی در هم آمیخته است.

گفته شد موضوعات ادبی، یکی از مضامین رایج در قالی‌های تصویری بود. اتفاق مهمی که در این قالی‌ها رخ داده، بحث جانشینی تصاویر روایی ادبی به جای نقوش سنتی است. در قالی تصویر ۶ داستان حماسی شاهنامه جانشین نقوش گل و بته در قالی‌های خشتی شده است و در حاشیه هر قاب اشعار مربوط به همان

صحنه، جانشین نقوش حاشیه قاب‌های قالی‌های خشتی شده است. طراح این اثر با استفاده از تأثیرات نقاشی قهوه‌خانه، برای روایت داستان‌های شاهنامه، بهترین ساختار قالی را برگزیده، به طوری که با حفظ ساختار قالی ایرانی، بخش‌های مختلف شاهنامه را در درون هر کدام از خشت‌ها جانشین کرده است و به این طریق منجر به پایداری فرهنگی شده است. ساختار هم‌نشینی بخش‌های گوناگون در این قالی به همراه نظام گفتاری نوشتاری، منجر به حفظ تسلسل روایت شاهنامه شده است. این اثر از دو نظام گفتاری و تصویری بهره برده است و از خط نستعلیق که در کتیبه قالی‌های دوران قاجار رواج یافته بود، در حاشیه خشت‌ها استفاده شده است. ساختار کلی قاب‌های خشتی و ساختار کلی رمزگان درون قاب‌ها، همانند قالی‌های خشتی، حفظ شده است. درون بعضی از قاب‌های این قالی، همان ساختار فرش‌های خشتی دیده می‌شود اما به جای محراب، سرای پادشاه تصویر شده است، و یا به جای نماد سرو کهن ایرانی، پادشاه قرار گرفته و به جای دو نگهبان افسانه‌ای که در دو طرف درخت قرار می‌گیرند<sup>۸</sup> دو شخصیت اسطوره‌ای قرار گرفته است (تصویر ۷). و یا در قالی حضرت مریم و مسیح، تصاویر حضرت مریم و فرزندش جانشین نگاره‌های سرو و طرح‌های محرابی شده‌اند و با ساختار کلی طرح خشتی هم‌نشین شده‌است.



تصویر ۶- طرح خشتی مجلسی، تبریز، ۱۳۱۹ ه.ق (بصام، ۱۳۸۵: ۳۳) و حضرت مریم و مسیح، بلوچ (تناولی، ۱۳۶۸: ۲۴۱) قالی خشتی چهارمجال بختیاری (ژوله، ۱۳۹۰: تصویر ۷۴)



تصویر ۷. مقایسه بین خشت‌های طرح مجلسی با قالی‌های خشتی (ژوله، ۱۳۹۰: تصویر ۷۴)



در ادامه شباهت‌ها و تفاوت‌های بین ساختار ظاهری و معنایی قالی‌های تصویری و طرح قالی‌های ایرانی با روش جانشینی و هم‌نشینی ساختارگرایانه در جدول شماره ۱ به‌طور خلاصه بیان شده‌اند.

جدول ۱- بررسی ساختارگرایانه قالی‌های تصویری با طرح قالی‌های ایرانی

طرح قالی	طرح اولیه قالی	قالی تصویری	ساختار جانشینی	ساختار هم‌نشینی
قالی محرابی			جانشینی تصویر احمدشاه در مرکز قالی به جای درخت مقدس و رستم سهراب در کنار درخت مقدس	هم‌نشینی تصویر احمد شاه با متن قالی محرابی و قرارگیری وی بر بالای درخت مقدس با حاشیه‌های فرش
قالی لچک ترنج‌دار			جانشینی تصویر احمدشاه و نبرد شیر و گاو به جای ترنج	هم‌نشینی تصاویر با متن و لچک و حاشیه‌های فرش
قالی بته‌ای			جانشینی تصاویری از زنان عشایری و ناصرالدین شاه در متن قالی بته‌ای	هم‌نشینی زنان عشایری با لباس‌های فرنگی - ایرانی و ناصرالدین شاه در متن قالی بته‌ای با حاشیه‌های فرش
قالی باغی			جانشینی تصاویر روایی و چهار درویش به جای متن قالی باغی	هم‌نشینی درویش و زندگی، روزمره مردم با بناهای تاریخی، شعرا و نمادهای کهن ایران در متن قالی باغی
قالی خشتی			جانشینی تصاویر روایی ادبی و مریم مقدس به جای نقوش سستی قالی‌های خشتی، جانشینی اشعار ادبی به جای نقوش سستی در حاشیه هر قاب	هم‌نشینی مریم مقدس و بخش‌های مختلف متن داستان شاهنامه و شخصیت‌ها و مکان‌ها و زمان‌های گوناگون در کنار یکدیگر و هم‌نشینی نظام گفتاری و نوشتاری در کنار هم

(نگارنده)



## نتیجه‌گیری

نقوش قالی‌های ایرانی، از امکانات ترکیب و هم‌نشینی خوبی برخوردارند. همین مساله باعث شده بافندگان و طراحان قالی، با سلیقه و نظر خود که ریشه در سنت‌های گذشته دارد، به ابداع و ترکیبات و سامان‌بندی‌های تازه‌ای در قالی‌های تصویری دست یابند با مطالعه‌ای که بر روی این قالی‌ها صورت گرفت مشخص شد که از بین طرح قالی‌های ایرانی طرح قالی‌های محرابی، لچک ترنج، بته‌ای، باغی و خشتی طراحان و بافندگان برای هم‌نشینی با نقوش تصویری بهره‌جسته‌اند. همچنین در قالی‌های تصویری، نقوشی جایگزین نقوش طرح قالی‌ها شده‌اند که از نظر معنایی و فرهنگی در گذشته ایران مهم بوده‌اند و در دوره قاجار هماهنگ با تغییرات اجتماعی، سیاسی و فرهنگی رخ داده هماهنگ هستند. از جمله نقوشی که در قالی‌های تصویری بسیار به چشم می‌خورد جانشینی نقش و جایگاه پادشاه و یا نقوش تصویری دیگر مانند طرح گرفت و گیر در قالی‌های سستی به جای ترنج و یا درخت زندگی است و یا طرح زنان فرنگی جانشین برخی از بته‌ها و هم‌نشین با بته‌های دیگر و سایر ساختار قالی‌های ایرانی شده‌اند. همچنین تصاویری از زندگی‌های روزمره مردم که در نقاشی‌های دوران قاجار رواج یافته بودند و یا تصاویری از درویش آن دوران در قالی‌های باغی هم‌نشین شده‌اند و یا داستان‌هایی ادبی از شاهنامه فردوسی و تصاویری مانند مریم مقدس با ساختار قالی‌های خشتی هم‌نشین شده‌اند.

در نتیجه با مطالعه تطبیقی می‌توان مشاهده کرد که جانشینی نقوش تصویری به جای نقوش کلاسیک فرش ایرانی و هم‌نشینی درست متون گوناگون از دوران‌ها و مکان‌های مختلف و حفظ حاشیه در قالی‌های تصویری، ساختار ظاهری متن قالی‌ها، بنا بر شرایط جدید تغییر کرده و از این رو با طرح قالی‌های ایرانی تفاوت دارند اما از نظر معنایی با فرهنگ ایرانی و نقوش قالی‌های ایرانی شباهت دارند.

## پی‌نوشت‌ها

1- Arthur Upham Pope

2- Ferdinand de Saussure (۱۸۵۷-۱۹۱۳) زبان‌شناس سوئیسی

3- Signifier

4- Signified

۵- خدا نور آسمان‌ها و زمین است... آیه ۲۵، سوره النور.

۶- ای مردم برای هدایت شما از جانب خدا برهانی محکم آمد (رسولی با آیات و مجزات فرستاده شد) و نوری تابان به شما فرستادیم، آیه ۱۷۴، سوره النساء،

7. Donald Newton Wilber پژوهشگر تاریخ معماری ایرانی و اسلامی

۸- معمولاً درخت زندگی میان تصاویر دو راهب و کاهن یا دو جانور افسانه‌ای شیر دال، بز وحشی، شیر و ... قرار دارد که نگهدارنده به شمار می‌روند و رمز نیروی مقدس و بیمناک محسوب می‌شود (پوپ، ۱۳۸۷: ۱۰۱).

9- Lord George Nathaniel Crurzon (۱۸۵۹-۱۹۲۵) سیاستمدار، ایرانشناس و رجال معروف بریتانیایی



خاورشناس آمریکایی و متخصص در هنر اسلامی (۱۹۷۹-۱۹۰۶) Richard Ettinghausen 10-

### فهرست منابع

- آزادی، سیاوش. (۱۳۵۶)، فرش ایران. تهران: موزه فرش.
- آقداود جلفایی، سمیرا؛ براری، میثم. (۱۳۹۲)، «بررسی تطبیقی نقش قاب‌های خشتی فرش‌های مناطق استان چهارمحال و بختیاری». نگره. ش ۲۶. تابستان ۱۳۹۲: ۳۵-۴۹.
- ادواردز، سیسیل. (۱۳۵۷) قالی ایران. ترجمه مهین‌دخت صبا. تهران: انجمن دوستداران کتاب.
- امینی، محمدرضا. (۱۳۸۰) «نماد در قالی». فرش دست‌باف. اتحادیه صادرکنندگان فرش دست‌باف. ش ۱۹. ۸۰-۹۱.
- ایمانی، الهه، (۱۳۹۶). تبیین پایداری فرهنگی در قالی‌های تصویری دوره قاجار. رساله دکتری رشته پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس.
- بصام، سید جلال الدین و دیگران. (۱۳۸۳)، روی‌ای بهشت، هنر قالی‌بافی ایران. تهران: تا ۱۴.
- بلعمی، ابوعلی محمد بن محمد بلعمی. (۱۳۴۱)، تاریخ بلعمی. به تصحیح محمدتقی بهار و به کوشش محمد پروین گنابادی. ج اول. تهران: اداره کل نگارش وزارت فرهنگ.
- بهار، مهرداد؛ شمیسا، سیروس. (۱۳۸۸)، نگاهی به تاریخ و اساطیر ایران باستان. تهران: علم.
- بهرامی، احسان. (۱۳۶۹)، فرهنگ واژه‌های اوستایی، نیشابور: بلخ.
- پوپ، آرتور اپهام و فیلیپس اکرم‌ن. (۱۳۸۷)، سیری در هنر ایران، از دوران پیش از تاریخ تا امروز جلد ۶ و ۱۲. گروه مترجمان به سرپرستی سیروس پرهام. تهران: علمی فرهنگی.
- تناولی، پرویز. (۱۳۶۸)، قالیچه‌های تصویری ایران. چ اول. تهران: سروش.
- تناولی، پرویز. (۱۳۸۹)، افشار، دست‌بافت‌های ایلات جنوب شرقی ایران. چ اول. تهران: فرهنگستان هنر.
- جلال‌کمالی، فتانه. (۱۳۸۶). «پژوهشی پیرامون پیشینه جلوه‌های بصری نور در نگارگری». باغ نظر، دوره ۴. ش ۸. پاییز و زمستان ۱۳۸۶: ۲۳-۳۴.
- چیت‌سازیان، امیرحسین. (۱۳۸۵)، «نمادگرایی و زیبایی‌شناسی در فرش ایران (از دوره صفویان تا پایان قرن سیزدهم هجری قمری)». رساله دکتری رشته پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس.
- حشمتی رضوی، فضل‌الله. (۱۳۸۷)، تاریخ فرش؛ سیر تحول و تطور فرش‌بافی ایران. تهران: سمت.
- خزایی، محمد (۱۳۸۷)، شمسه نقش حضرت محمد در هنر اسلامی ایران، کتاب ماه هنر، شماره ۱۲۰.
- حصوری، علی (ب). (۱۳۷۶) «باغ مینوی فردوس و طرح قالی ایرانی». کلک. ش ۸۹ و ۹۳. مرداد و آذر ۱۳۷۶.



- رضی، هاشم. (۱۳۸۵)، آیین مهری، تهران: بهجت.
- زکریایی کرمانی، ایمان. (۱۳۹۱)، «مطالعه گفتمانی فرش کرمان از منظر نشانه‌شناسی دیداری». رساله دکتری رشته پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس.
- ژوله، تورج. (۱۳۹۰)، پژوهشی در فرش ایران. چ دوم. تهران: یساولی.
- سجادی، علی. (۱۳۷۵)، سیر تحول محراب در معماری اسلامی ایران. چ اول. تهران: سازمان میراث فرهنگی.
- سوسور، فردینان‌دو. (۱۳۷۸)، دوره زبان‌شناسی عمومی. ترجمه کورش صفوی. تهران: هرمس.
- شعیری، حمیدرضا. (۱۳۸۸). مبانی معناشناسی نوین. تهران: سمت.
- صوراسرافیل، شیرین. (۱۳۷۱)، طراحان بزرگ فرش ایران: سیری در مراحل تحول طراحی فرش. تهران: سروش (انتشارات صدا و سیما).
- عقیقی، رحیم. ۱۳۸۳، اساطیر و فرهنگ ایران در نوشته‌های پهلوی. چ دوم. تهران: توس.
- فرجی، محسن. (۱۳۸۴)، از مهراب تا محراب، نصب شده در سایت علمی پژوهشی فرش ایران به دست آمده از (URL 6) دسترسی در تاریخ ۲۵ / ۹ / ۹۳
- فریه. ر.دلیو؛ مرزبان، پرویز. (۱۳۷۴)، هنرهای ایران. تهران: فرزانه.
- قرآن کریم
- کمندلو، حسین. (۱۳۸۸)، «نگاهی به قالی‌های محرابی موزه فرش آستان قدس رضوی و بررسی قالی هفت‌شهر عشق». نگره. ش ۱۲. پاییز ۱۳۸۸: ۱۹-۳۹.
- معین، محمد. (۱۳۷۱)، فرهنگ فارسی. چ هشتم. تهران: امیرکبیر.
- موسوی بجنوردی، محمدکاظم. (۱۳۸۱)، دائرةالمعارف بزرگ اسلامی. جلد ۱۱. تهران: مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.
- هینلز، جان. (۱۳۸۶)، شناخت اساطیر ایران. ترجمه ژاله آموزگار و احمد تفضلی. چ یازدهم. تهران: چشمه.
- وندشعاری، علی. (۱۳۸۷). «اسطوره هوشنگ‌شاه در قالی‌های تصویری دوره قاجار». گلجام. ش ۱۰، ۸۷-۹۹.
- ویلبر، دونالدنیوتن. (۱۳۸۴). باغ‌های ایرانی و کوشک‌های آن. ترجمه مهین‌دخت صبا. تهران: علمی فرهنگی.
- Ziai, a. (1996). *Poetry and Carpets, the Calligraphic art in the Carpets of Iran, Great carpets of the World*. Edited by Susan Day. London: Thames and Hudson.
- URL 1: <http://www.rugart.org>[Accessed on 14 may 2016].
- URL 2: <http://dalahoo.com/news.cfm?id=1331>[Accessed on 11 April 2017]